

## ■ ARTIGO

## Aspectos da individualidade em personagens de super-heróis: perspectivas sociológicas e o caso do capitão américa<sup>1</sup>

*Aspects of individuality in superhero characters: sociological perspectives and the case of captain américa*

Cristiana D. Martins<sup>a</sup>

**Resumo** Em vista do destaque e da relevância que as personagens de super-heróis têm tido no atual cenário cinematográfico e da compreensão do cinema como um objeto específico e privilegiado para análise do mundo social, este artigo visa compreender como, nessas personagens, estão construídos dilemas e anseios relativos à questão do indivíduo e da individualidade na atualidade. Tomando-se os filmes como capazes de fornecer pistas para a análise sociológica, como elabora Pierre Sorlin em sua proposta para estudos sobre cinema, a metodologia privilegiada na investigação é a análise interna do filme *Capitão América – O Primeiro Vingador* (*Captain America: The First Avenger*, 2011).

**Palavras-chave** Individualidade; Super-heróis; Cinema. Capitão América; Teoria Sociológica.

**Abstract** Due to the prominence and relevance of the superhero characters in the current film scenario and the comprehension of cinema as a specific and privileged object for analysis of the social world, this project aims to understand especially how the dilemmas and anxieties related to the individuals and the individuality are constructed in these characters. As Pierre Sorlin elaborates on its proposal to film studies, the preferred methodology in this research is the internal analysis of the film *Captain América: The First Avenger* (2011).

**Keywords** Individuality; Superheroes; Film; Captain America: Sociological Theory.

---

<sup>1</sup> Este artigo compreende uma versão estendida do texto apresentado no II Seminário Discente do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade de São Paulo. Formulado a partir da pesquisa de mestrado “Super-heróis e indivíduos na contemporaneidade: dilemas e anseios presentes nas personagens de Os Vingadores”, realizada na Universidade Federal de São Paulo com o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, CAPES, sob a orientação do Prof. Dr. Mauro Luiz Rovai.

<sup>a</sup> Mestre em Ciências Sociais pela Universidade Federal de São Paulo. Contato: cristiana.dmartins@live.com.

## CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Figuras emblemáticas no contexto da cultura pop, primeiramente consolidadas como personagens de Histórias em Quadrinhos (HQs), os super-heróis têm retomado seu destaque através do cinema. Essa trajetória transmidiática, que segundo especialistas traz diferenças significativas na forma como esse tipo de personagem é retratada e construída em cada uma das mídias (ARANHA *et al*, 2009), revelou-se comercialmente potente; os super-heróis no cinema são capazes de levar multidões às salas de exibição ao redor do mundo e seu alcance ultrapassa os limites da grande tela.

Faz-se interessante comentar que, apesar de terem demonstrado potencial de mercado a partir dos anos 70, com filmes como *Super-Homem* (1978) e *Batman* (1989), as adaptações das histórias de super-heróis dos quadrinhos para o cinema ganharam verdadeiro destaque e consolidação enquanto gênero cinematográfico no século XXI (ARANHA *et al*, 2009, p. 88; COSTA; ORRICO, 2013, p. 7).

Embora sempre tenham sido feitas adaptações esporádicas dos super-heróis nunca ocorreu um “fenômeno” como na atualidade. Transformando-as em algo que poderíamos chamar de um “novo gênero” no cinema, o de “filmes de super-heróis”. [...] A partir de 2008, a Marvel Comics, analisando o sucesso de filmes inspirados em seus super-heróis, como *Homem-Aranha* – lançado pela Sony Pictures – e *X-Men* – lançado pela Twentieth Century Fox – dentre outros, resolve lançar com sua própria produtora de filmes – a Marvel Studios – uma série de filmes adaptados dos seus personagens das HQs, com um maior controle sobre todo o processo de adaptação. (COSTA; ORRICO, 2013, p. 7)

Esse fenômeno, como apontam os autores, pode ser relacionado às transformações no perfil psicológico das personagens do tipo super-herói. Já fora observado que esse tipo de personagem, ao longo da história, seja nos filmes ou nas HQs, vêm sofrendo mudanças e sendo reinventadas (CHAGAS, 2008, p. 136). Em relação às últimas décadas, foi observado um processo de humanização dos super-heróis onde, hoje, os perfis psicológicos dessas personagens envolvem crises de identidade, fraquezas, incertezas e sensibilidade (CHAGAS, 2008, p. 151).

A figura do herói não é exclusiva da sociedade moderna, porém, é na modernidade que surge a imagem específica do super-herói, nascida nos gibis dos anos 30 (SOUZA, 2013, p. 71). Esta figura, do super-herói, sempre esteve ligada aos anseios dos indivíduos modernos, como demonstrou Umberto Eco, autor referência em estudos sobre super-heróis e sociedade. Eco observou, ao analisar as histórias do

*Superman*, que o primeiro dos super-heróis modernos respondia simbolicamente às “exigências de poder que o cidadão comum nutre e não pode satisfazer” (Eco, 2011, p. 247). Entretanto, como mencionado acima, hoje a perfeição, a invencibilidade e a moral irrepreensível do super-herói não são mais o que aparece como principal nas personagens do gênero. Rahde e Cauduro apontam que, em comparação ao herói do começo do século XX,

O herói pós-moderno, como as personagens das histórias em quadrinhos ou as do cinema contemporâneos, é pleno de incertezas, e não mais o ser invencível do bem e da verdade, pois é marcado por desconstruções visuais e textuais, demonstrando a sua fraqueza, suas incertezas e sensibilidade frente às lutas cotidianas. O herói pós-moderno é muitas vezes o anti-herói, tentando conciliar seu mundo imaginário, idílico, mítico, com a luta pela sobrevivência em terrenos hostis. (RAHDE; CAUDURO, 2007, p. 7)

Apesar dos autores acima tratarem dos heróis, em sua abordagem mais ampla, essa proposição também é válida para os super-heróis. Não se trata aqui em entendermos o caso dos super-heróis como único dentre as histórias que o cinema tem contado, mas de compreender que essas mudanças também afetaram esse tipo de personagem. Há hoje um novo tipo de super-herói que tem sido significativo ao público de uma maneira diferente. O enfoque dos filmes do gênero é a personagem do super-herói. O nome dos filmes é sempre o nome do super-herói, às vezes acompanhado de qual vilão ou ameaça irá combater. Assim, é possível entender que, por mais que haja um problema que desencadeia o enredo, a trama dos filmes gira em torno da personagem do super-herói e como que a personagem irá lidar com seus dilemas e com a ameaça maior que pode destruir toda a cidade, todo o mundo ou, até mesmo, todo o universo.

Nesse contexto, os super-heróis que compõem o grupo Os Vingadores, da *Marvel*<sup>2</sup>, encontram-se em posição de destaque. Inspirada pela série de HQs, onde foi criado o grupo, e impulsionada pelo sucesso de bilheteria de *Homem-Aranha* (*Spiderman*, 2002) e *Hulk* (2004), em 2008, a Marvel criou um projeto para a produção de filmes cujas histórias estariam interligadas e culminariam com o lançamento de *Os Vingadores* (*The Avengers*, 2012). Assim, foram produzidos e lançados cinco filmes que serviriam de base para o filme em questão: *O incrível*

---

2 A Marvel Comics, fundada em 1930, é uma das editoras mais importantes no ramo das histórias em quadrinhos, ao lado da DC Comics, sua corrente mais direta. Em 2009, a Marvel foi comprada pela Walt Disney Company.

*Hulk* (*The incredible Hulk*, 2008), *Homem de Ferro* (*Iron Man*, 2008), *Homem de Ferro 2* (*Iron Man 2*, 2010), *Thor* (*Thor*, 2011) e *Capitão América - o primeiro Vingador* (*Captain America: the first avenger*, 2011).

Além do representativo sucesso de bilheteria de tais filmes<sup>3</sup>, a repercussão de suas personagens é bastante significativa. É possível encontrar, com facilidade, muitas referências a essas personagens em produtos (camisetas, bonés, mochilas, *squeezes*, etc.), sites e blogs especializados em discutir e divulgar os filmes e diversas referências feitas nas redes sociais.

Entretanto, é importante destacar que ao tomar como objeto de análise filmes tidos como *blockbusters* não significa que se tenha, aqui, uma concepção do cinema americano como um sistema totalizante ou que se suponha a existência de um processo de americanização do mundo através do cinema. Com relação isso, Gilles Lipovetsky e Jean Serroy apontam que o domínio e o alcance das produções cinematográficas americanas relacionam-se, além das razões mercadológicas, à projeção, em tela, de uma cultura mais essencialmente cosmopolita do que americana (LIPOVETSKY; SERROY, 2011, p. 124). Uma das provas disso, para eles, é que o *western*, gênero mais tipicamente americano, parece estar desaparecendo.

Na verdade, o que se consome no mundo não é de modo algum uma cultura tipicamente americana; é a própria cultura-mundo, que não é mais americana do que europeia. O que é vendido pelos americanos é menos americano que mundial, podendo ser visto e apreciado pelos diversos públicos do mundo inteiro. E o público mundial não consome fundamentalmente o imaginário americano; consome o espetacular, ação, sexo, violência, beleza, emoção. (LIPOVETSKY; SERROY, 2011, p. 124)

Portanto, não há para esses autores um consumo passivo dos produtos americanos para o resto do mundo, antes o que há é uma mundialização do cinema estadunidense que se tornou mais cosmopolita. O que explica e torna o cinema hollywoodiano consumível segundo tais autores seria “o fato de conseguir oferecer, aos olhos e corações dos homens de todos os países e de todas as culturas, os grandes arquétipos da narrativa ‘eterna’” (LIPOVETSKY; SERROY, 2009, p. 301). Ou seja, o sucesso dos filmes estaria relacionado às narrativas simples e genéricas

---

3 Através de uma análise comparativa realizada a partir dos dados sobre bilheteria fornecidos pelo site *www.boxmojo.com* <acesso em: julho de 2016>, foi possível verificar que o filme, apesar de pequenas variações, alcançou destaque nas bilheterias de diversos países, ficando sempre posicionado entre os filmes mais vistos no ano de 2012.

de suas histórias, mas que, por isso, trazem ao espectador a possibilidade de se reconhecer e se reencontrar nelas (LIPOVETSKY; SERROY, 2009). Assim, não é tanto o poder mercadológico e sim a capacidade de Hollywood ser significativa aos seus consumidores e ao cotidiano que fomenta seu uso enquanto objeto de análise para os fins aqui propostos.

Tal característica do cinema já havia sido observada por Siegfried Kracauer na década de 40. De acordo com Kracauer, há alguns fatores que permitem que o cinema seja concebido com a capacidade de captar o que ele chama de “camadas da mentalidade coletiva” (KRACAUER, 1988, p. 18). Primeiramente, segundo ele, essa capacidade estaria diretamente ligada à forma como se dá a produção cinematográfica que, por seu caráter social, envolve muitas pessoas nos diferentes processos e etapas de produção e, por consequência, promove uma supressão da individualidade “em favor de traços comuns a muitas pessoas” (KRACAUER, 1988, p. 17). Em segundo lugar, o caráter popular do cinema de Hollywood, que busca atingir o maior público possível para alcançar o maior lucro possível, faz com que este se dirija à satisfação dos desejos das massas e se imponha a si, portanto, a necessidade de acompanhar as mudanças do “clima mental” (KRACAUER, 1988, p. 18).

Com relação a isso, ao expor sobre a relevância sociológica do cinema comercial de Hollywood, produzido para o consumo do público amplo, o sociólogo Túlio Rossi salienta que um dos pontos que demonstra a validade desse tipo de cinema como indicador de “valores, percepções e ideologias presentes na comunicação entre indivíduos” (ROSSI, 2010, p. 94) é justamente a capacidade que seus filmes possuem de penetrarem a vida cotidiana. Ele explica que,

Tamanha mobilização de pessoas para assistir um filme, seguida da incorporação de linhas de seus diálogos no cotidiano e do entendimento de sua história, trilha sonora e imagens (...) indicam uma relação que extrapola o simples consumo de entretenimento. Pessoas reconhecem signos, discursos e aspirações presentes no filme (...). (ROSSI, 2010, p. 94)

O cinema de Hollywood consegue penetrar a vida cotidiana, segundo Rossi, não apenas por fazer uso de clichês e padrões já estabelecidos e reconhecidos pelo público, já tão acostumado com esse tipo de mídia, mas porque consegue captar e reproduzir visões de mundo em consonância às constituídas culturalmente (ROSSI, 2010, p. 97). Há, para ele, a existência de um processo dialético no qual, a despeito de qualquer esforço para construção de visões de mundo (propositais ou não), os espectadores só consomem o que reconhecem e desejam (ROSSI, 2010, p. 97).

Portanto, ao contrário do que se pode acusar como consequência de uma alienação do público pela indústria cultural, no caso específico do cinema hollywoodiano, o sucesso de público não depende apenas da utilização de fórmulas prontas.

Sendo assim, o sucesso de bilheteria dos filmes da Marvel indica que estes têm sido significativos para um público mais abrangente do que apenas os espectadores dos EUA. Entretanto, não há como ignorar a presença marcada e constante de referências à história, à cultura e às ideologias daquela nação. Apenas, como o processo de globalização das mídias e a crescente demanda por lucro, Hollywood hoje precisa que seus filmes sejam significativos para um público multicultural.

Há duas características do cinema enquanto objeto que valem ser ressaltadas: primeiro a relação entre cinema e realidade; segundo a questão do significado do filme. O cinema, apesar de propor-se a tarefa de captar o real, não exprime a realidade; seu processo de produção e seu aparato tecnológico acrescentam sensações às imagens captadas. É própria do cinema uma percepção sensorial diferente do mundo visível, que é, como explicou Kracauer (1988, p. 18), montada através de seu aparato tecnológico e das diversas atividades da câmera que modificam o olhar; como o primeiro plano. Desta forma, ao olhar para um filme é necessário entender que este não reproduz a realidade, mas é uma construção sobre esta.

De acordo com Walter Benjamin (2012, p. 85), cujo trabalho teve grande contribuição aos estudos sobre cinema, a realidade captada pelo aparato cinematográfico é modificada pelo olhar da câmera que, juntamente com o processo de montagem das imagens, confere ao filme sentidos que não tinha antes. Entretanto, os sentidos e significados do filme não pertencem a ele, são consequência do olhar do espectador. Pierre Sorlin, autor da obra *Sociología Del Cine* (1992), explicara que a conferência de significado ao filme está ligada ao que aquele que o investiga traz enquanto recursos teóricos e questionamentos.

À medida que se afirma o domínio teórico e técnico dos investigadores, à medida que se expande o domínio de investigação das ciências humanas, se colocam outras perguntas, se propõem outras questões. Não existe uma significação inerente ao filme: são as hipóteses de investigação que permitem descobrir certos conjuntos significativos. (SORLIN, 1992, p. 49; em livre tradução)<sup>4</sup>

---

4 Traduzido livremente pela autora, assim como todos os textos citados nesse trabalho cujas versões indicadas na bibliografia encontram-se em língua estrangeira.

Por compreender o filme enquanto um objeto que, de acordo com Sorlin (1992, p. 49), não possui significado inerente, mas significa a partir das hipóteses de investigação colocadas pelo pesquisador que a próxima parte deste trabalho visa construir o problema da individualidade no mundo contemporâneo e suas possíveis relações com as personagens de super-heróis.

## 1. SUPER-HERÓIS E A BUSCA PELA INDIVIDUALIDADE

Quando se fala em super-heróis, ainda que em simples menção a esse tipo de personagem, logo vem a imagem ou a ideia de um indivíduo dotado de super-poderes. Entretanto, ao contrário do que possa parecer, um super-herói não é definido pelo tipo de poderes que possui. Alguns deles, é verdade, possuem poderes extraordinários, mas nem todos. No caso específico do grupo aqui analisado, apenas metade deles se encaixa na categoria dos super-poderes: Thor, Steve Rogers (Capitão América) e Bruce Banner (Hulk). Os demais podem ser definidos como possuidores de extraordinária habilidade: Tony Stark (Homem de Ferro), Natasha Romanoff (Viúva Negra) e Clint Barton (Gavião Arqueiro).

A pesquisadora portuguesa Sónia Sebastião explica que a diferença do tipo de poder e habilidade não interfere na possibilidade de enquadrar uma personagem na categoria de super-herói. Segundo ela,

O super-herói é uma personagem dotada de habilidades ou poderes *extraordinários* que o permitem realizar coisas que não são acessíveis ao homem comum. Tal poder pode ser de natureza física ou psicológica, e ser de origem natural, sobrenatural ou tecnológica. (SEBASTIÃO, 2010, p. 4; grifos colocados)

Assim, o que define um super-herói não são os poderes e habilidades, mas a sua extraordinariedade e o uso dessa extraordinariedade para realizar tarefas que o homem comum não seria capaz de realizar. Pode-se entender, portanto, que ser um super-herói está intimamente ligado a superar as limitações que se colocam sobre os indivíduos, sejam elas físicas ou psicológicas. Sobre isso, Eco diz que em uma sociedade industrializada, onde a força da máquina humilha e determina os movimentos do homem, é necessário que os heróis, como imagem simbólica, encarnem a superação das limitações (Eco, 2011, p. 247).

De acordo com Bauman, a individualidade é um privilégio cobiçado, na medida em que é ela que permite a um indivíduo o destaque em meio à multidão (BAUMAN, 2008, p. 50-51). Assim, a individualidade não está dada, ela é, antes, algo pelo



qual os indivíduos devem se esforçar para conquistar ou, do contrário, ela seria algo banal.

Afinal de contas, a individualidade só é um “valor” na medida em que não se apresente como uma “amostra grátis”, se for algo pelo se deva lutar e que exija um esforço para ser obtido – e por todos esses motivos seja disponível, em princípio, a alguns, enquanto permanece obstinadamente além do alcance dos demais. (BAUMAN, 2008, p. 51)

Dessa forma, a individualidade, ainda que em um contexto de individualização, possui status de coisa extraordinária; ela não se encontra no padrão ou naquilo que é comum, ela se encontra na extraordinariedade. Entretanto, como alerta Bauman (2008), ela precisa ser conquistada pelo indivíduo. Sendo assim, o ganho da individualidade ou a conquista da individualidade é a outra face da extraordinariedade dos super-heróis, ou seja, suas habilidades e poderes que lhes permitem ultrapassar os limites do ordinário também os permitem desfrutar das glórias da individualidade.

Apesar de essa extraordinariedade ser também observável em outras personagens heroicas ou anti-heroicas do cinema e da literatura<sup>5</sup>, o caso dos super-heróis, enquanto um gênero de personagens, parece acentuar tal característica. Isso pois, ao atribuir a eles a categoria de super, é produzido um efeito de afastamento imediato da categoria de pessoa comum o que torna a ideia de que seus feitos poderiam ser reproduzidos na vida real menos factível. Já se comparadas a personagens do universo fantástico (bruxos, elfos, extraterrestres, fadas, hobbits etc.), os super-heróis ainda mantém uma relação com o mundo das pessoas comuns. Ou seja, as personagens de super-heróis, ao mesmo tempo que aumentam a distância entre as pessoas comuns e a possibilidade de realizar feitos extraordinários, não afastam totalmente essa possibilidade. A exemplo disso, temos a personagem do Capitão América, a qual tomaremos como foco.

Steve Rogers possui todas as premissas necessárias para se tornar o perfeito herói nacional: elevado senso de justiça e padrão moral, honra e disposição para servir seu país até a morte. Seu problema? Ele é um garoto fraco, de baixa estatura e fisicamente fragilizado por diversas doenças crônicas e, para sua grande frustração, tudo isso o impede de ser aceito pelo exército americano. Ele consegue

---

5 Podemos citar personagens como John McClane, o policial da série Dura de Matar (*Hard to Kill*); o detetive Sherlock Holmes; o soldado Rambo; ou os arqueólogos Indiana Jones e Tommy Raider.



perseguir seu status de herói após ser submetido a um experimento científico que transforma seu corpo frágil em um corpo forte, ágil e invencível que o permite lutar contra os alemães e os derrotar. E sua trajetória para conseguir ser reconhecido como super-herói que iremos analisar a seguir.

## 2. DE STEVE ROGERS A CAPITÃO AMÉRICA

O filme *Capitão América - O Primeiro Vingador* (*Captain America - The first Avenger*, 2011), resgata e reconstrói a história de Steve Rogers, um jovem nascido e criado no Brooklyn e que tem como sonho de vida poder servir ao seu país unindo-se ao exército estadunidense. Dirigido por Joe Johnston, estrelado por Chris Evans (Steve Rogers) e contando em seu elenco a atriz Hayley Atwell (Agente Peggy Carter) e os reconhecidos Tommy Lee Jones (Coronel Chester), Stanley Tucci (Doutor Abraham Erskine), o longa-metragem pode ser dividido em três grandes blocos. O primeiro destina-se a mostrar a superação das limitações físicas do rapaz, franzino e doente, em um Super Soldado através de um esforço que uniu exército e ciência. O segundo bloco do filme mostra a busca do rapaz por reconhecimento e utilidade em um mundo que duvida que ele seja capaz de realizar algo extraordinário. E um último bloco no qual ele, já consagrado e reconhecido como super-herói, persegue a missão de derrotar seu inimigo. Para os fins deste artigo, analisaremos brevemente o primeiro bloco, apenas para seguirmos à análise dos momentos nos quais, ao longo do segundo bloco, os dilemas da busca pela conquista da individualidade aparecem de forma mais latente.

A sequência na qual Steve Rogers será introduzido mostra que ele se encontra em uma sala de exames físicos para alistamento no exército dos Estados Unidos, no contexto da Segunda Guerra. A primeira imagem que temos dele mostra seu corpo, pequeno e fraco, visivelmente diferente dos corpos dos outros tantos rapazes presentes na mesma sala, todos altos e fortes. Há um padrão estético, comum a todos, ao qual Steve não corresponde. De acordo com Goffman, quando um estigma é imediatamente evidente, como o caso da altura e da força física da personagem, o indivíduo encontra-se em condição de desacreditado, ou seja, ele não tem como esconder seu defeito porque este é facilmente detectado pelos outros (GOFFMAN, 1988, p. 6). Um dos aspectos cruéis do estigma, ainda segundo Goffman (1988, p. 9), é que o indivíduo estigmatizado, por ter incorporado os padrões da sociedade, tende ele mesmo a acreditar que está abaixo do esperado. Porém, ainda que o indivíduo acredite em si mesmo uma situação de comparação pode abalar sua confiança, pois a comparação reforça o estigma (GOFFMAN, 1988, p. 9).

O fato de todos estarem sem camisa não apenas ajuda a tornar a diferença mais perceptível como também mostra o tipo de exposição à qual eles estão sendo submetidos: seus corpos estão expostos à avaliação para que sejam, seus corpos e não eles, admitidos ou recusados pelo alistamento. Ao olharmos para o efeito que isso causa na construção fílmica da personagem, é possível notar a importância que o corpo adquire na trama, uma vez que será por meio deste que as personagens serão notadas e avaliadas. Apesar da cena focar nas características desacreditadas do rapaz, ou seja, sua baixa estatura e sua fraqueza, que são características desacreditadas pois são facilmente reconhecidas visualmente (GOFFMAN, 1988, p. 7), há mais uma questão importante sobre o corpo que merece ser pontuada: o corpo como o marcador da existência do indivíduo, seja pelas características corporais ou pela diferença entre o eu e o outro. Com relação a isso, Le Breton afirma que

Antes de qualquer coisa, a existência é corporal (...). Do corpo nascem e se propagam as significações que fundamentam a existência individual e coletiva; ele é o eixo da relação com o mundo, o lugar e o tempo nos quais a existência toma forma através da fisionomia singular de um ator. Através do corpo, o homem apropria-se da substância de sua vida (...). (LE BRETON, 2007, p. 7)

Ao defender a importância de uma sociologia dedicada ao corpo, David Le Breton salienta que esse é a primeira forma de existência dos homens. Segundo ele, o corpo, que encarna o homem, torna-se a marca do indivíduo na sociedade moderna individualizada, pois ele demarca a fronteira limite entre o eu e os outros (LE BRETON, 2007, p. 30). Entretanto, quando o corpo existe como elemento de individuação esse acaba por traduzir “o aprisionamento do homem sobre si mesmo” (LE BRETON, 2007, p. 31). Assim, ao mesmo tempo que o corpo delimita os indivíduos ele também os restringe dentro de um imaginário social de individualidade. Tal restrição que o corpo nos impõe, dentro do imaginário social, não diz respeito apenas à concepção de individualidade, ela também diz respeito ao tipo de corpo individualizado que se espera. O corpo, assim, como parte da construção da individualidade, também nos aprisiona, como vimos com relação à teoria de Goffman (1988), em estigmas capazes de nos desacreditarem socialmente.

Quando chega a vez de Steve ser avaliado pelo médico<sup>6</sup>, este dá uma rápida olhada para o rapaz e começa a avaliar sua ficha. No diálogo que se passa entre

---

6 Apesar desse não ser identificado como tal, sua vestimenta, jaleco branco sobre um uniforme militar, sugere que ele seja um médico. Além de que a função dele é avaliar a ficha médica e apontar se o candidato tem condições físicas de ser aceito.

os dois, o médico se interessa apenas pelos dados médicos do rapaz e de seus familiares. Qualquer outra coisa dita pelo aspirante sobre suas intenções, sobre a tradição de sua família no serviço militar ou sobre sua vontade de honrar a memória de seus pais é ignorada. Mais uma vez, a única coisa que importa naquele momento é o corpo de Steve. No meio da conversa, a câmera focaliza por alguns segundos uma lista, enorme, de doenças da personagem: asma, febre escarlatina, febre reumática, sinusite, resfriados frequentes ou crônico, pressão alta, palpitação ou arritmia cardíaca, fadiga, problemas cardíacos, ansiedade, teve contato com pessoa com tuberculose em sua casa, pais/irmãos com diabete ou câncer<sup>7</sup>. O médico rejeita Steve assim que termina de ler seu histórico de doenças e a cena termina com a imagem do carimbo “4F”<sup>8</sup> batendo em sua ficha, como uma espécie de veredicto.

Imediatamente após mostrar o rosto decepcionado de Steve por ter sido rejeitado surge na tela a bandeira do partido nazista, em preto e branco e em movimento. Em seguida, um vídeo que faz propaganda do alistamento para captar voluntários. O filme está sendo projetado no cinema e Steve está lá, reiterando a impossível fuga de seu estigma e seu fracasso, uma vez que até quando vai ao cinema, meio de entretenimento e distração, ele é lembrado de seu problema e de, por isso, ter tido o seu sonho frustrado. O filme mostrará a imagem de uma multidão praticamente homogênea de homens altos e fortes que se dirigem em direção ao alistamento e, em sequência, homens sem camisa alinhados sendo avaliados por médicos. Enquanto isso o narrador anuncia com orgulho: “todo o jovem fisicamente capaz está se alistando para servir ao seu país”<sup>9</sup>. Assim, se ainda havia dúvidas disso, Steve é automaticamente, pela exclusão, classificado como jovem fisicamente incapaz.

Nas duas cenas acima o corpo será construído e avaliado a partir de uma lógica específica: a lógica do discurso médico. Apesar das comparações e da posição de Steve como desacreditável, o discurso médico será o principal fator de estigmatização do rapaz. Assim, a medicina aparece como detentora do poder de avaliação dos corpos, pois é dentro do discurso médico que se pode determinar a aptidão ou a incapacidade física de alguém. Ora, é preciso lembrar que, embora tais esforços tenham sido desencorajados após o início da Segunda Guerra, os Estados Unidos

---

7 Traduzido pela autora a partir da imagem. A versão legendada do filme contém apenas alguns itens da lista na legenda.

8 “4F”, dentro do sistema de classificação do Exército americano, significa rejeição por razões médicas, odontológicas ou similares. Fonte: <directionindentistry.net/4f-unfit-for-service-because-of-teeth> acesso em novembro de 2016.

9 Original: *Every able-bodied young man is lining up to serve his country.*

foram um dos países onde as ideias de eugenia encontraram investimento e entusiasmo<sup>10</sup>. Segundo *The Oxford Handbook of the History of Eugenics*, a Eugenia pode ser elaborada enquanto

(...) um projeto para avaliação e classificação dos seres humanos. As designações “adequado” e “inadequado” eram aplicadas tanto para populações quanto para indivíduos, e a literatura eugênica está repleta de dados sobre a hierarquia entre os humanos, alguns estatísticos, alguns visuais, todos confiantes em sua capacidade em avaliar, classificar e corrigir as características e qualidades dos seres humanos. (LEVINE; BASHFORD, 2015, p. 8, em livre tradução)

Apesar de ser mais facilmente relacionada à Alemanha Nazista, com suas práticas de extermínio, a eugenia pode ser entendida como um fenômeno moderno que permeou o mundo ocidental no início do século XX (DIKÖTTER, 1998, p. 467). A classificação dos corpos e a demanda para que estes sejam melhorados não se deu como um evento extraordinário, ao contrário do que normalmente se quer pensar, tudo isso é parte da modernidade (DIKÖTTER, 1998). Sendo assim, a classificação a qual o rapaz foi submetido pode ser relacionada a tal contexto mais amplo, bem como a preocupação do médico em avaliar a causa *mortis* de seus pais. Assim, portanto, dentro de um discurso classificatório, não haveria esperanças para o fraco rapaz, biologicamente fadado ao fracasso. Entretanto, Steve encontrará sua oportunidade de mudança ao ir com seu amigo Bucky à “feira do futuro”, de Howard Stark<sup>11</sup>.

Ao chegarem na feira o locutor anuncia: “*Bem-vindos ao Pavilhão Maravilhas<sup>12</sup> Modernas e O Mundo do Amanhã. Um mundo maior. Um mundo melhor*”<sup>13</sup>. A feira é uma grande celebração da ciência e sua tecnologia, onde o progresso é o objetivo e o futuro é a realização de um mundo melhor. Quando a câmera abre o plano e eles se perdem em meio à multidão, é possível ver, no centro de tudo, um boneco de um homem vestido em um *collant* vermelho, desses típicos de trajes de super-heróis, bem alto e musculoso. O boneco encontra-se dentro de uma cápsula de vidro, como de um experimento científico. É um prenúncio do que acontecerá:

10 Para isso, ver, por exemplo, o documentário *Homo-sapiens 1900* (1999), do diretor Peter Cohen, sobretudo no tocante ao modo como os Estados Unidos lidou com as ideias eugênicas no século XX.

11 A personagem Howard Stark já havia sido introduzida no filme *Homem de Ferro 2* (ano), como o brilhante inventor pai de Tony Stark, mas ganhará maior destaque neste filme.

12 Aqui a palavra usada no original para maravilhas é *marvel*, em alusão ao nome do estúdio.

13 Original: *Welcome to the Modern Marvels Pavilion and the World of Tomorrow. A greater world. A better world.*

a ciência fará um mundo melhor criando homens melhores. E um dos indicadores desse indivíduo melhor é o corpo – alto e musculoso.

Após não ficar muito empolgado com a espetacular apresentação de Howard Stark e seu carro com tecnologia de inversão de gravidade, Steve olha em volta e, acima da multidão, vista a histórica e icônica propaganda de alistamento do Tio Sam<sup>14</sup>, aquela na qual uma pessoa de cartola e barbas brancas, apontando o dedo, diz “Eu quero você para o exército dos EUA”<sup>15</sup>. Ele vai até o local de alistamento e para em frente a uma ilusão de ótica na qual é possível colocar seu rosto no corpo de um soldado, por efeito do jogo de luz, que serve, no filme, para encorajar os jovens a se verem como soldados e se alistarem, porém, Steve não é alto o suficiente para se encaixar na ilusão de ótica como soldado, ficando a imagem de seu rosto projetada na altura do pescoço do corpo na imagem. Enquanto ele discute com seu amigo que o questiona sobre a necessidade de provar alguma coisa conseguindo entrar para o exército, a propaganda do Tio Sam, colocada em forma de quadro na parede, figura ao fundo. Há, assim, uma mistura de intenções e pressões que se colocam ao rapaz. O dever de servir sua pátria, sua inadequação física, sua vontade em provar que é capaz de fazê-lo.

Na cena seguinte, ao se submeter novamente aos exames médicos necessários à admissão no exército, Steve está em um consultório médico típico (maca, balança, quadro para teste de visão) sendo examinado por um doutor quando a consulta é interrompida e, após um momento de tensão pelo medo de ser pego por mentir em seu formulário (o único meio para que ele pudesse realizar múltiplas tentativas de admissão seria modificando alguns dados em seu formulário, no caso, ele mudava sua cidade natal) entra na sala um senhor de paletó marrom, óculos e cabelos brancos, meio calvo. Trata-se do Dr. Abraham Erskine, um cientista expatriado que agora, representante da Reserva Científica Estratégica<sup>16</sup>, trabalha em colaboração com o exército americano.

Enquanto o diálogo ocorre, há duas informações visuais que figuram ao fundo. Atrás do doutor há uma placa que adverte que “É ilegal falsificar o formulário

---

14 Considerado como uma personificação dos Estados Unidos, o Tio Sam foi criado por soldados americanos a partir de uma brincadeira com as iniciais dos EUA, em inglês *United States*, inscritas em barris de alimentos fornecidos pela empresa de Samuel Wilson ao exército, chamando a este de Tio Sam (*Uncle Sam*). Mais tarde o desenho feito por Tomas Nast do Tio Sam, inspirado no rosto de Abraham Lincoln, foi usado por James Flagg para a propaganda de alistamento, a pedido das Forças Armadas dos EUA, durante a Primeira Guerra Mundial. Fonte: <[www.brasilescola.uol.com.br/geografia/tio-sam.htm](http://www.brasilescola.uol.com.br/geografia/tio-sam.htm)> acesso em: 21/12/2016.

15 Original: *I want you for U.S. army*.

16 Agência fictícia que, no filme, tem como objetivo desenvolver armas para as Forças Armadas dos EUA.

de alistamento”<sup>17</sup>, essa placa aparece desde o início da cena, como um lembrete constante de que Steve está fazendo algo ilegal. Steve, inclusive, olha para a placa algumas vezes, enquanto o doutor, porém, a ignora. A outra informação contida na sala de exames é um quadro com a lista de doenças que impedem a aceitação no alistamento. Novamente, a imagem contém todas as doenças que o filme já mostrou como doenças que Steve Rogers tem ou já teve. A diferença é que nessa cena a lista apenas figura ao fundo do rapaz, como algo que paira sobre ele o tempo todo.

Tanto a primeira placa quanto a segunda revelam o que o Dr. Erskine sabe sobre o rapaz, seu estigma desacreditado, que ele não pode esconder, e seu jeito ilegal para continuar perseguindo o alistamento. Disso denota-se que a escolha em aceitar o rapaz não será feita por ignorância a respeito de seus problemas de saúde ou de sua falsificação, mas será uma escolha feita a despeito do primeiro e motivada pelo segundo, já que o doutor se mostra, ao invés de aborrecido, impressionado pela quantidade de tentativas do rapaz.

Será apenas após o carimbo A, de aceito, ser registrado em sua ficha, que a placa com a lista de doenças sairá de cena e a câmera, que até então apenas mostrava o rapaz de cima para baixo e através dos ombros de seus interlocutores, passa a registrá-lo de baixo para cima. Tudo isso consegue criar dois efeitos: de libertação do estigma que o persegue, uma vez que a placa acusadora de seus defeitos desaparece; e de exaltação, criada pelo ângulo de filmagem.

A intervenção do cientista, dotado de autoridade técnica, foi capaz de mudar a situação estigmatizada do rapaz. E a intervenção da ciência irá além da mudança na classificação do rapaz, a inovação técnica será capaz de efetivamente transformar seu corpo. Não por acaso, Steve encontrou-se com o Dr. Erskine na feira do futuro e do progresso científico. No filme a ciência aparece, então, como aquela capaz de trazer o melhoramento e o progresso sobre o corpo. O corpo, como elemento da natureza, se impõe aos indivíduos, entretanto, a modernidade, como projeto de controle da natureza em seus riscos e infortúnios, também ambiciona o melhoramento dos corpos. Nas palavras de Bauman:

(...) a partir do Iluminismo o mundo moderno se caracterizou por uma posição ativa, planejada, em relação à natureza e a si mesmo. A ciência não deveria ser praticada por si mesma; passou a ser vista, antes e acima de tudo, como um instrumento de poder tremendo que capacita seu detentor a melhorar a realidade,

---

17 Original: *It is illegal to falsify your enlistment form.*

a moldá-la de acordo com os projetos e interesses humanos e a contribuir para seu auto aperfeiçoamento. (BAUMAN, 1998, p. 93)

A ciência é assim, na modernidade, aquela que permite o auto aperfeiçoamento. Dos estudos genéticos às pílulas para emagrecimento; das cirurgias plásticas às atividades físicas; há diversas tentativas por parte dos indivíduos em modificar seus corpos para que estes se tornem melhores e mais adequados às expectativas. Porém, o paradoxo reside em que a modernidade se coloca para resolver os problemas que ela mesma criou. Aqui, a mesma ciência que classifica Steve Rogers como inato através de seu discurso é a única capaz de lhe oferecer uma solução frente à imposição da natureza do corpo, porém, tal natureza só é considerada inadequada pelos padrões médicos de classificação.

Eugenia e melhoramento, ambos lados de uma mesma moeda, ambos modernos e ambos impostos aos indivíduos como necessários. Se as Luzes pretendiam trazer liberdade frente aos infortúnios da natureza, elas apenas conseguiram criar pesos.

A modernidade não apenas conseguiu concretizar os ideais das Luzes que objetivava alcançar, mas também, ao invés de avalizar um trabalho real de libertação, deu lugar a um empreendimento de verdadeira subjugação, burocrática e disciplinar, exercendo-se igualmente sobre os corpos e os espíritos. (CHARLES, 2004, p. 16)

Ora, o que o filme nos traz até então com relação aos dilemas e anseios vívidos pela personagem se enquadra justamente no âmbito da subjugação dos corpos em seu duplo caráter: classificação de corpo saudável e a busca pelo aprimoramento de seu desempenho. Entretanto, segundo o filósofo francês Gilles Lipovetsky, a saúde e o desempenho não encerram todas ambições dos indivíduos contemporâneos com relação aos seus corpos, em suas palavras,

Engana-se quem afirma que a obsessão pelos objetivos e a excelência se apodera de todas as preocupações, incluídas as referentes ao equilíbrio e ao bem-estar pessoal. Na sociedade atravessada pela dinâmica da “individualização”, outras preocupações aparecem, entre as quais as exigências de respeito e reconhecimento de si não são menos significativas. (LIPOVETSKY, 2007, p. 269).



Ao fazer tal afirmação, Lipovetsky (2007) está empreendendo uma discussão sobre as teorias que colocam que a sociedade contemporânea como a sociedade que poderia ser chamada a sociedade do desempenho. Segundo ele, entretanto, isso não se confirma porque o indivíduo também requer reconhecimento e valorização pelo outro sobre as atividades que ele é capaz de realizar. Não basta, assim, ser fisicamente capaz, é necessário que os outros o reconheçam. E é nesse sentido que prosseguirá a trama do filme, mostrando agora a busca de Steve pelo reconhecimento enquanto Capitão América.

Minutos após seu novo corpo ser revelado pela abertura da máquina usada para potencializar os efeitos do soro desenvolvido por Dr. Erskine, responsável por sua mutação, Steve teve oportunidade de usar seus músculos recém-adquiridos para perseguir um assassino. A perseguição será seu primeiro encontro com a Hidra, divisão científica do governo nazista, que se tornará seu grande inimigo. Além da importância de tal divisão científica por sua capacidade de inovação bélica e de seu poderoso chefe Johann Schmidt, o grande vilão da trama, a motivação da perseguição foi vingar o assassinato do Dr. Erskine e recuperar o soro roubado. A cena envolve Steve perseguindo o carro do assassino correndo pelo Brooklyn e o resgate de um garoto usado como escudo humano. O problema é que, mesmo após o sucesso de sua transformação corpórea e a prova prática e pública que Steve agora está mais do que apto para a ação, o seu superior o impede de ir lutar contra Schmidt dizendo que Steve “não é bom o suficiente”. O olhar de decepção volta ao rosto da personagem. Vale destacar que nesse momento Steve ainda não veste o uniforme do exército, apenas uma camisa bege sem insígnias.

Ao ser, mais uma vez, impedido de realizar seu sonho de ir ao fronte lutar, a alternativa que oferecem ao rapaz é que, devido ao sucesso de sua aparição pública pelas ruas de Nova Iorque, ele se torne garoto propaganda do governo. Assim nasce o Capitão América: como espetáculo e propaganda. Vestido com um *collant* predominantemente azul, com listras brancas e vermelhas na região abdominal e uma estrela branca no peito (além de botas vermelhas e uma máscara, que cobre parcialmente seu rosto, com a letra “A”, de América, bem no meio da testa), Steve será chamado de Capitão América pela primeira vez no filme ao subir com essa roupa, mais o escudo<sup>18</sup>, em um palco com dançarinas, também nas cores da bandeira. O nome Capitão América, inclusive, será mencionado pela primeira vez através da canção proferida pelas dançarinas.

---

18 Esse escudo também será igual ao escudo usado pelo Capitão América dos primeiros quadrinhos, porém o escudo que Steve usará mais tarde nas cenas de ação e nos próximos filmes é o escudo apresentado na introdução do filme.

Construída sobre o pano de fundo de uma música de propaganda, a sequência mostra o Capitão América acompanhado de dançarinas em teatros por vários lugares do país apresentando um espetáculo montado para vender títulos de guerra<sup>19</sup>. A letra da música, cantada pelas dançarinas, descreve e celebra a personagem como símbolo da nação, como aquele que defende o *american way*<sup>20</sup> e o que é certo. Mas a verdadeira base de toda a sequência será a bandeira americana, onipresente em suas cores e estrelas, desde as vestimentas das dançarinas e do próprio Capitão até as cortinas dos teatros e, ela própria aparecendo em diversos momentos. Assim, o filme lembra mais uma vez quem foi o Capitão América: um símbolo da defesa da nação e seus ideais.

A sequência funciona, então, tanto como homenagem à história da personagem quanto como alusão ao seu uso como propaganda para ajudar o governo americano a aumentar o apoio popular à sua participação na Segunda Guerra. A sequência mostrará, inclusive, crianças comprando e lendo o primeiro quadrinho do Capitão América produzido pela Timely<sup>21</sup> em 1941. Há ainda um momento em que se mostra um soldado (identificável pelo uniforme com o qual o exército americano é mostrado no filme), em um lugar que aparenta ser um acampamento de guerra (camas enfileiradas sob uma larga tenda, em um terreno terroso), lendo a revista com um sorriso no rosto. Tal cena é uma breve alusão à distribuição dos quadrinhos de Capitão América aos soldados, durante a guerra, para animá-los e encorajá-los, bem como distraí-los da realidade cruel dos combates (CHAGAS, 2008, p. 140). Há ainda outra referência às HQs da personagem presente na sequência, uma vez que um dos elementos mais marcantes da capa da primeira revista é a ilustração do Capitão América desferindo um golpe de punho no maxilar de Adolf Hitler (CHAGAS, 2008, p. 144) e, no show, Steve, como Capitão América, encena nocautear um ator fantasiado como o líder alemão.

Apesar de desconfortável em tal papel no começo, aos poucos Steve começa a gostar das apresentações e do tipo de reconhecimento que ele recebe como Capitão América. Com lindas garotas pedindo seu autógrafo, audiências lotadas o aplaudindo com entusiasmo e seu espetáculo contando com uma produção cada

---

19 Títulos de Guerra foram papéis vendidos pelo governo americano aos cidadãos, que os compravam por livre escolha, para ajudar a cobrir os custos da Segunda Guerra. Graças às propagandas, em junho de 1944 o então presidente, Franklin Roosevelt, informou em entrevista à revista *Veja* que os Estados Unidos já haviam vendido mais de 600 milhões de títulos que somavam mais de 32 milhões de dólares. Fonte: <[www.veja.abril.com.br/especiais\\_online/edicao007/entrevista.shtml](http://www.veja.abril.com.br/especiais_online/edicao007/entrevista.shtml)> acesso em: 21/12/2016

20 Termo amplamente utilizado para designar o estilo de vida almejado e defendido pelos americanos.

21 *Timely Comics* foi o primeiro nome de empresa que viria a se tornar mais tarde a *Marvel Comics*.

vez mais elaborada; Steve experimenta os prazeres do reconhecimento como uma estrela. Porém, seu entusiasmo e satisfação serão destruídos ao finalmente encontrar-se com a guerra.

Em um enquadramento que mostra apenas seu rosto mascarado, Steve, fantasiado de Capitão América, discursa sobre socar Hitler com a empolgação de um animador de plateias, mas logo fica constrangido pelo silêncio de sua audiência que, então, descobrimos tratar-se de soldados em um acampamento de guerra. Há um nítido contraste entre o palco do Capitão América e sua vestimenta, ambos coloridos e festivos, e a multidão de soldados com tanques de guerra ao fundo, toda uma realidade sombria em tons esverdeados e acinzentados, além dos rostos com feições sofridas, que evocam a realidade cruel que os homens enfrentam em uma situação de guerra. Letras brancas no quadrante inferior da tela informam a localização e a data nas quais se passa tal situação: trata-se de um acampamento estabelecido na Itália, a apenas cinco milhas da linha de frente, em novembro de 1943.

O filme não oferece informações suficientes para que seja possível quantificar com exatidão por quanto tempo Steve estava trabalhando com propaganda como Capitão América, mas se contarmos que ele conseguiu entrar para o exército em 1941 e que passou por um período de treinamento em uma base, é cabível supor que ele estaria nessa função por algum período próximo a um ano.

Sua interação com os soldados, então, revela-se pouco amistosa e Steve é hostilizado e humilhado por sua condição de Capitão América como figura de propaganda e entretenimento. A diferença fica marcada pelo contraste e a realidade da guerra relembra Steve que ele ainda não recebeu o tipo de reconhecimento que procura. A guerra é o lugar dos homens honrados e seu trabalho de propaganda é apenas uma atividade de auxílio que não merece o mesmo valor e respeito. Ele deixa o palco com a cabeça baixa, humilhado. Agora já sem a máscara de Capitão América, enquanto ele, sentado no degrau inferior da escada, abrigando-se da forte chuva, desenha um macaco de circo vestido com a roupa do Capitão América em seu caderno, o que define sua honra como a mesma que a de um macaco no circo: ela só existe enquanto entretenimento a outrem.

É importante destacar, entretanto, que Steve encontrava certo prazer e satisfação sua vida como estrela nacional, como comentado acima, e que ele apenas se dá conta de que tudo aquilo não é bom o suficiente quando ele está de frente com os soldados, honrados por estarem em batalha, e ele não é reconhecido por eles como igual. Isso parece relacionar-se com um fenômeno observado por Lipovetsky (2007) sobre a relação entre trabalho e realização. De acordo com o pensamento

do filósofo, o grau de satisfação dos indivíduos com seus trabalhos não diz respeito, necessariamente, à atividade que exercem, mas a outros fatores:

Na realidade, é menos a própria atividade do trabalho que proporciona satisfação do que os fatores ditos “extrínsecos”: segurança, relações sociais, salários, vantagens sociais, melhoria do nível de vida. Sem dúvida, as pontuações maciças de satisfação no trabalho (...) traduzem a dificuldade em reconhecer as dificuldades profissionais ou um sentimento de fracasso numa sociedade em que o indivíduo é pensado como único responsável por sua situação. (LIPOVETSKY, 2007, p. 268)

Se contarmos com tais aspectos, Steve não teria, ao que parece, motivos para estar insatisfeito - e, por um certo período, de fato ele não estava. Entretanto, como alerta Lipovsky (2007), a necessidade em se enumerar tantas vantagens é apenas um subterfúgio para que o indivíduo, em uma sociedade individualizada, não encare sua frustração de ser considerado o único culpado por ela. E é esse o comportamento que veremos em Steve em seu diálogo com a agente Peggy Carter quando ela o encontra desenhando a si mesmo como um macaco de circo em seu momento de frustração.

Ao ser chamado, ironicamente, por ela de “nova esperança da América”, ele rebate com a informação de que as vendas dos títulos de guerra crescem por onde ele passa. Ao confrontá-lo novamente e comparar seu discurso com o de um político, ele responde que ao menos ali ele estava tendo a oportunidade de fazer algo ao invés de ficar em um laboratório (o que havia sido a sugestão do coronel responsável por aquela divisão). E, por fim, ao questioná-lo sobre essas serem as únicas opções que ele tem, ela o encoraja ao lembrar que o propósito de o terem criado era muito maior. Em outros termos, enquanto ele tenta se convencer de que está satisfeito em apoiar sua honra sobre as bases do entretenimento (o que são apenas desculpas para que ele não reconheça sua frustração consigo mesmo), a agente Carter vai desconstruindo cada argumento por ele utilizado para sustentar sua fuga.

Surge, então, uma situação perfeita para resolver tal dilema: Steve descobre que o pelotão de seu amigo Bucky, Sargento Barnes, havia sido capturado e provavelmente teria sido dizimado. Steve decide, então, entrar na guerra na tentativa de resgatar o pelotão capturado e, quem sabe, seu amigo também. É a oportunidade para que ele, partindo de uma escolha individual, finalmente tenha a oportunidade de provar sua virtude em batalha.

Ao tomar tal decisão e ir se preparar para a jornada, alguns elementos mudam: a chuva que caía finalmente cede e é possível ver uma luz quente por entre a neblina formada pela água se evaporando como se o final da chuva sugerisse a chance de um recomeço. Seus trajes também mudam: ele não abandona a roupa de Capitão América, mas veste uma calça bege com bolsos (geralmente usada por personagens em situações de aventura e desbravamento nos filmes de Hollywood) e uma jaqueta de couro marrom que deixa apenas a estrela branca, da fantasia de Capitão América, à mostra em seu peito. Não se trata, portanto, de abandonar o Capitão América, mas de colocar outra conotação por cima da ideia de defensor da nação, onde o show fica como secundário e o principal, em cores sóbrias e tecidos mais funcionais, é a aptidão para a batalha.

Finalmente, após uma sequência de ação na qual Steve consegue enfrentar o inimigo ao invadir suas instalações para libertar os soldados americanos capturados, teremos a cena de consagração de Steve como o Capitão América à qual nos deteremos em uma breve descrição.

Algo agita o acampamento do exército americano e o coronel, juntamente com a agente Carter, vai conferir o que está mobilizando a atenção de seus soldados. Ao se aproximarem da cancela que delimita a entrada do local, soldados se amontoam para ver algo que se aproxima. Uma música triunfal cresce à medida que a câmera, posicionada de baixo para cima, se aproxima de um grupo de homens que chega pelo caminho entre as altas árvores que cercam a estrada. No exato momento que o tema da música ecoa dos metais, torna-se possível identificar o Capitão América à frente do pelotão por ele resgatado. A câmera sobe e mostra a dimensão do grupo resgatado, alguns sobre um tanque de guerra inimigo que fora roubado durante a batalha, e então volta-se para dentro do acampamento, onde os que estavam ali formam um corredor de passagem para receber com aplausos e entusiasmo aqueles que retornam. Capitão América, ao lado de seu melhor amigo, caminha com a postura e a serenidade no olhar de quem conseguiu conquistar seu objetivo e sorri levemente ao seu companheiro que, mostrando a cumplicidade entre eles, balança sutilmente a cabeça em sinal de aprovação. Os mesmos soldados que o hostilizaram agora se agitam com animação ao vê-lo retornar com seus companheiros resgatados.

Como ele não tinha permissão do coronel para a ação desferida, Steve se apresenta a ele para se submeter à disciplina, porém o coronel afirma que isso não seria necessário e, pela primeira vez, esboça um sorriso de aprovação ao rapaz. A agente Carter, apesar de tentar manter sua postura em tom de seriedade, mal consegue conter a feição de orgulho de Steve pelo feito incrível que ele realizou.

A cena termina com Bucky chamando os soldados a reverenciarem o Capitão América com suas palmas, ao qual os soldados respondem que entusiasmo e, por cima, podemos ver Steve cercado de homens o aplaudindo e o ovacionando.

Não bastasse sua honra e reconhecimento serem construídos ao longo de toda cena triunfal. Ele ainda irá livrar-se da imagem de garoto propaganda ao não aparecer para receber a medalha de honra dada a ele pelo governo, em uma solenidade preparada reverter sua virtude em batalha em um espetáculo e fará sua próxima aparição, no quartel general da operação, vestido com o uniforme oficial, com as insígnias das águias e com as patentes de capitão do exército. Assim, apenas após participar efetivamente da guerra é que ele consegue transformar sua imagem e receber o tipo de reconhecimento que almejava por tanto tempo.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em outras palavras, o desenvolvimento da sociedade rumo a um nível mais elevado de individualização de seus membros abre caminho para formas específicas de realização e formas específicas de insatisfação, chances específicas de felicidade e contentamento para os indivíduos e formas específicas de infelicidade e incômodo (...). (ELIAS, 1994, p. 109)

Em seu livro *Sociedade dos indivíduos* (ELIAS, 1994), Elias já alertava sobre os efeitos do processo de individualização como fonte de novas formas de descontentamento e é possível observar, como demonstrado, que a imposição de se tornar um indivíduo e de superar o ordinário e comum para que se esteja dentro do padrão almejado é, dentre outros dilemas contemporâneos, perceptível nas personagens de super-heróis. Assim, ao tentar compreender como estão construídos, em tais personagens, os dilemas e anseios dos indivíduos a questão da busca pela conquista e afirmação da individualidade torna-se latente. Assim, é a própria individualidade que aparece como o grande anseio e sua busca como um incessante dilema.

Assim como Marcel Mauss (2003) já havia mostrado, em seu ensaio *Uma categoria do espírito humano: a noção de pessoa, a de “eu”*<sup>22</sup>, originalmente publicado em 1938, que a categoria do *eu* não é inata, mas foi sendo desenhada ao longo da história da sociedade ocidental, Norbert Elias (1994) também desenvolveu uma análise sobre a historicidade da noção de indivíduo como unidade fechada,

---

22 MAUSS, Marcel. “Uma categoria do espírito humano: a noção de pessoa, a de “eu””. In: MAUSS, Marcel. *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2003, p. 367–397.

separada e independente da sociedade. Em seus escritos, Elias procura apontar que as pessoas se vivenciam como indivíduos não porque tal concepção possa ser observada, mas porque há sentimentos e valores que as fazem entender indivíduo e sociedade como distintos (ELIAS, 1994, p. 75). Ele diz,

Esses padrões emocionais funcionam como moldes aos olhos da mente; determinam, em boa medida, quais os fatos percebidos como essenciais e quais os descartados como sem importância ao se refletir sobre as pessoas isoladas e sobre as sociedades que elas formam em conjunto. E quando, como é comum suceder hoje em dia, esse mecanismo seletivo funciona de maneira a que os aspectos individuais e sociais das pessoas sejam percebidos e valorizados como diferentes, é fácil atribuir-lhes um tipo de existência especial e diferenciada. (ELIAS, 1994, p. 75)

Pensarmo-nos como unidades fechadas, autônomas e independentes e, como consequência e condição, pensarmos também aos outros nas mesmas condições é, para Elias (1994), uma forma de ver o mundo social colocada pela sociedade ocidental moderna. Ora, o que Elias (1994) faz, além de apontar a noção de indivíduo como uma autoconsciência socialmente construída, é buscar compreender que os mecanismos pelos quais se constrói e se mantém a individualidade agem de forma tal que naturalizam o que, na verdade, não é mais do que uma representação. Entretanto, por ser uma representação, esse tipo de apresentação das pessoas como indivíduos, apesar de típica da sociedade moderna, precisa ser reencenada e reforçada.

Ao comentar o pensamento de Elias (1994) sobre a questão da noção de indivíduo, Zygmund Bauman (2001) concorda com ele ao afirmar que “a sociedade moderna existe em sua atividade incessante de ‘individualização’” (BAUMAN, 2001, p. 39). A concordância se dá na medida que, para Elias, o processo de individualização é uma das faces do processo de civilização (ELIAS, 1994, p. 103); processo este fundamental na configuração da modernidade. Nesse sentido, Bauman afirma ainda que, por serem em si uma mesma condição social, falar em individualização moderna significaria fazer uso de uma expressão pleonástica (BAUMAN, 2001, p. 41).

E é apenas, portanto, através da compreensão da categoria indivíduo, enquanto par opositor da categoria sociedade, como consequência de um processo histórico-social que é possível que compreendamos o que os autores acima entendem por necessidade de reafirmação dessa ideia aos e pelos indivíduos.



Dentro disso, o que este artigo procurou demonstrar foi que, se é socialmente necessário que se reforce a ideia de indivíduo, em um contexto de individualização, as representações cinematográficas não estariam, assim, alheias a esse processo de reafirmação e tão pouco o estariam os filmes de super-heróis. Como afirmam os autores citados, a noção de indivíduo é constantemente reafirmada como representação e o cinema é um meio pelo qual as representações podem ser apreendidas (SORLIN, 1991, p. 28). Assim, a análise aqui apresentada apontou para a possibilidade de investigar uma das características mais básicas relativa à ideia de indivíduo, a questão individualidade e dos aspectos que a constroem, a partir de uma investigação sociológica das personagens de super-heróis no cinema atual.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARANHA, Gláucio et al. Adaptações cinematográficas e Literatura de entretenimento: um olhar sobre as aventuras de super-heróis. *Intexto*, v. 1, n. 20, p. 84-101, 2009.
- BAUMAN, Zigmunt. *Medo Líquido*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- . *Modernidade Líquida*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- CHAGAS, Luciana. Capitão América: Interpretações Sócio-antropológicas de um Super-Herói de Histórias em Quadrinhos. *SINAIS – Revista Eletrônica*, v. 1, n. 3, p. 134-162, 2008.
- CHARLES, Sébastien. “O individualismo paradoxal: introdução ao pensamento de Gilles Lipovetsky”. In: CHARLES, Sébastien; LIPOVETSKY, Gilles. *Os tempos hipermodernos*. São Paulo: Bacarolla, 2004, p. 13-48.
- COSTA, Robson; ORRICO, Evelyn. Super-Heróis em Movimento: adaptações cinematográficas e memória. *II Congresso Internacional Interdisciplinar em Sociais e Humanidades*, 2013. Disponível em: [www.2cointer.com.br/artigos/pdf/512.pdf](http://www.2cointer.com.br/artigos/pdf/512.pdf). Acesso em: 07 de agosto de 2014.
- DIKÖTTER, Frank. Race Culture: recente perspectives on the History of Eugenics. *The American Historical Review*, v. 103, n. 2, p. 467-478, 1998.
- ECO, Umberto. *Apocalípticos e Integrados*. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- ELIAS, Norbert. *A Sociedade dos Indivíduos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.
- GOFFMAN, Erving. *Estigma: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada*. 1988.
- LE BRETON, David. *A Sociologia do Corpo*. Petrópolis: Vozes, 2007.
- LEVINE, Philippa; BASHFORD, Alison. *Introduction: Eugenics and the Modern World. The Oxford Handbook on the History of Eugenics*. Oxford: Oxford University Press, 2010.
- LIPOVETSKY, Gilles. *A era do vazio: ensaios sobre o individualismo contemporâneo*. Barueri: Manole, 2009.
- . *A Felicidade Paradoxal: ensaio sobre a sociedade de hiperconsumo*. São Paulo: Companhia das letras, 2007.

- LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. *A Cultura-Mundo: resposta a uma sociedade desorientada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- \_\_\_\_\_. *A Tela Global: mídias culturais e cinema na era hipermoderna*. Porto Alegre: Sulina, 2009.
- MAUSS, Marcel. “Ensaio sobre a dádiva”. In: MAUSS, Marcel. *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2003, p. 367-397.
- \_\_\_\_\_. “Uma categoria do espírito humano: a noção de pessoa, a de “eu””. In: MAUSS, Marcel. *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2003, p. 367-397.
- RAHDE, Maria; CAUDURO, Flávio. Imagens e imaginários: do moderno ao pós-moderno. *E-Compós*, v. 9, 2007. Disponível em: <http://www.e-compos.org.br/e-compos/article/view/180/181>. Acesso em: 12 de janeiro de 2015.
- ROSSI, Túlio. Hollywood e imaginários do senso comum: por uma sociologia dos *blockbusters*. *Cadernos de Pesquisas Interdisciplinares em Ciências Humanas*, v. 11, n. 98, p. 89-110, 2010.
- \_\_\_\_\_. Problematizando a indústria dos sonhos: questões sociológicas para analisar o cinema de entretenimento estadunidense. *Ciências Sociais Unisinos*, v. 50, n. 2, p. 137-145, 2014.
- SEBASTIAO, Sonia Pedro. The Hyper-Narcissus and the Collective Individualism: X-Men and Watchmen Super-Hero Conception. In: *ESA Research Network Sociology of Culture Midterm Conference: Culture and the Making of Worlds*. 2010.
- SORLIN, Pierre. *Sociología del Cine: la apertura para una historia de mañana*. Trad. Juan Utrilla. México: Fondo de Cultura Económica, 1992.
- SOUSA, Luciano. Superman: mito e herói na contemporaneidade. *Revista ícone*, v. 11, p. 71-80, 2013.

## REFERÊNCIAS WEB

- <[www.boxmojo.com](http://www.boxmojo.com)> acesso em: julho de 2016.
- <[directionindentistry.net/4f-unfit-for-service-because-of-teeth](http://directionindentistry.net/4f-unfit-for-service-because-of-teeth)> acesso em novembro de 2016.
- <[www.brasilescola.uol.com.br/geografia/tio-sam.htm](http://www.brasilescola.uol.com.br/geografia/tio-sam.htm)> acesso em: dezembro de 2016.
- <[www.veja.abril.com.br/especiais\\_online/edicao007/entrevista.shtml](http://www.veja.abril.com.br/especiais_online/edicao007/entrevista.shtml)> acesso em: dezembro de 2016.

## REFERÊNCIA FILMOGRÁFICA

- Capitão América: o primeiro vingador*. Direção: Joe Johnston: Paramount Pictures, 2011. 1 DVD (124min), cor. Título original: Captain America: the first avenger.